

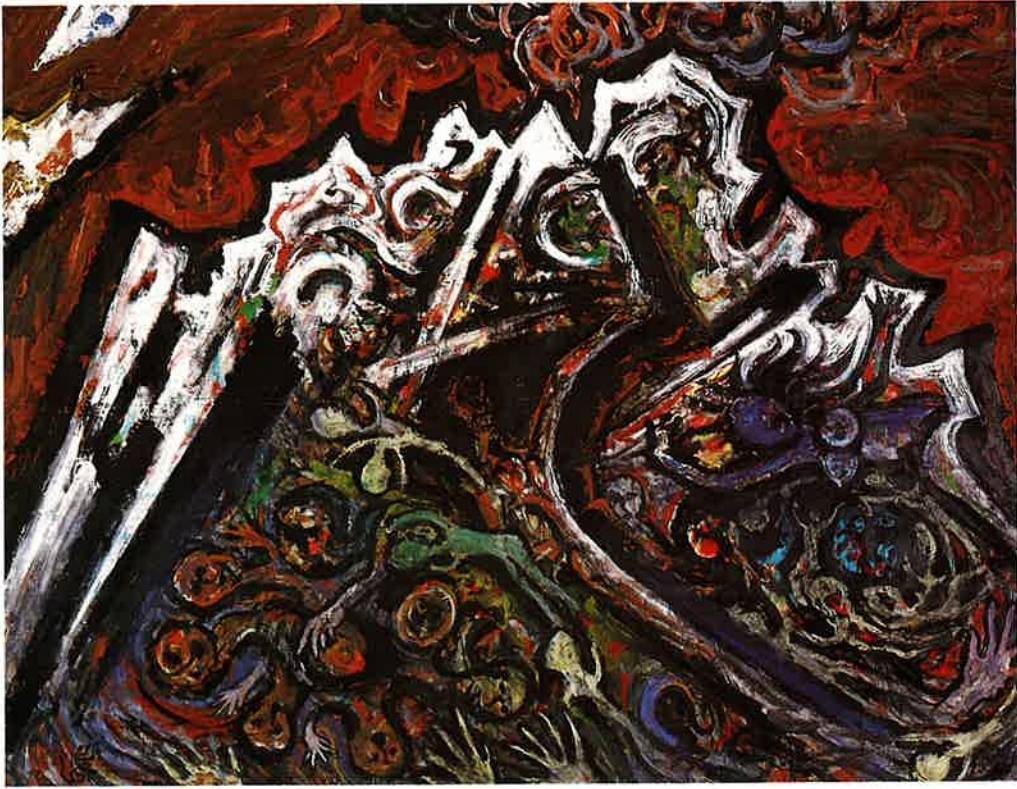
山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第26号

昭和60年12月1日
発行山口県立美術館



岩崎巴人 変貌する山

表紙作品解説

岩崎巴人

1917(大正6)~

変貌する山

紙本彩色・グアッシュ・1966(昭和41)・207.5×264.8(cm)

粗く強い筆つきでグイグイ描きあげた作品である。もくもくとあがる噴煙、激しく黒々とした墨線が山嶺の白さを強烈に浮きあがらせる。そしてその下にうごめく人体。それは現世の苦悩の沼の中のたうつ人間存在そのものの姿であった。焼岳の噴火を念頭においたというこの作品には次のような作者の言葉が付されている。

「私は母の死と女性問題と、そして第二の家出を決意していた。そしてそれからの重圧は日本そのものの破壊的な意味にも通じていた。ひとつの宗教的憤怒の図である。」

この言葉に示されるとおりそこに描かれた噴煙まきあげる火の山は、作者みずからの内奥からふきあがる苦悶の姿そのままの化身にほかならない。濃厚な色彩と躍動する筆触で、いわば生命体として描かれた「変貌する山」はまさに「変貌する作者自身」であった。

岩崎巴人は川端画学校を卒業したのち、院展の小林古径に師事している。しかしその後の巴人の軌跡は、古径の清澄で謹厳な画風を追うのではなく、逆に古径の世界からの脱出

を試みたものであった。古径門に入る以前において巴人は、すでに求めるものの方向が古径とは異なっていたわけである。そうした姿勢は表面的には、若い頃に里見勝蔵に油絵を習い、フォーヴの手ほどきをうけたり、社会主義レアリズムと関連する玉村方久斗のホクト社に出品しことなどにもあらわれているが、根本的には、古くは縄文文化から流れ、近世には白隠、仙崖、鉄斎、芋銭などへ共通する東洋的実在論を背景とした自然観、人生観、あるいは宗教観を求めようとしたところに象徴される。

そしてこの観念とともに追求しようとして結成されたのが日本表現派であり、そこには巴人のほか長崎真人、谷口山郷、野村清六などの気鋭の作家が集まった。日本画のいわゆる「型」とはよほど縁どおしい、たくましく野性的なエネルギーを漲らせ、自然と人間との間のナマの感動を鮮烈につか

まえた作品がならば、このグループは一時期とりわけ注目をひいた。その後日本表現派からもはなれ、出家得度し、僧籍に入った巴人は、現在房州館山にて善空上人として山海と対座しながら絵筆をとっている。自らの純化をめざすため独行独歩の途に就いたわけである。心と自然と宗教の一体化を常に求めた巴人のたどりついた境地が、その描く絵にも、高らかにうたう詩のなかにも、おらかな生の希望と喜びとして満たされている。

(菊屋吉生学芸員)



荒れる海 1967 山口県立美術館蔵

戦後日本画の一断面

模索と葛藤

この展覧会は戦後のとくに一九五〇・六〇年代の二〇年間に制作された作品七〇点(一一作家)で構成されている。この期間をとくにここでとりあげるのは、すでに戦前からはじまっていた新たな「日本画」模索の道すじの延長にこの時期があたり、さらに五〇・六〇年代という年代的なひろがりについては、戦後の大幅な社会変革と大量の外来思潮の荒波のなかで、当時の若く、最も感受性の強い世代の作家たちが模索や試行をとおして、表現性や造形性の上で、ある程度の展開を示すことができたのが、この二〇年間ではないかと考えたからである。

副題とする「模索と葛藤」が作家個々人のレベルの問題であることは当然のことであるが、それらの主張

をある程度まとめたものとして、それぞれの美術団体が新しく成立し、その消長によって時代相が形成されたということは、やはりこの期間を語る上では見過ごすことができない。つまり日展や院展といった戦前からの既存団体以外の団体・グループなどを中心として起こった日本画変革の動きを、ここではとくに注意する必要があるだろう。

昭和二三年に主に日展の中堅作家たちによって結成された「創造美術」は、既存団体に巢食う派閥や權威、あるいは事大主義を排し、「自由にして純粋なる芸術創造の環境を求め」たものであった。ここに示されたのは、強い反アカデミズムの主張であり、旧来の日本画の制度や概念をつきやぶろうという姿勢であっ

た。昭和の実感をすでに身につけていたこの団体は、やがてさらに若い世代の輩出によって確実に日本画の表現を拡張していったといえるだろう。そしてしだいに戦後日本画の主流をその足元にひきよせ、逆に日展や院展などに影響を及ぼすほどに成長してしまった感がある。だが、たしかに創立当時の理念である日本画の新たな展開は、ある程度なしえたかもしれないが、それとともにまた別の制度や概念をつくりあげてしまったとも考えられる。その制度や概念といった枠組ができあがる過程で、枠の中にとどまりきれない者があらわれるのも当然のことである。

岩崎鐸や朝倉摂が新制作(創造美術)をはなれ、京都では若手作家たちが「ケラ美術協会」をつくることなど、すでにこの団体自身がつきやぶられるなにかをもつてしまったことのあるわけであるとも解釈できる。

戦前に院展からはなれ、戦後再興された新興美術院からも新しい方向性をもったグループが生まれてきた。「日本表現派」や「六二層」である。

このふたつのグループは、表現上のちがいは大きいものの、欧米からの現代絵画の潮流を意識しつつも、人

間存在と自然との合体という東洋的な存在感をうけつこうとした共通点をもっている。雑多な傾向を包括しながらも東洋的表現主義の性格を基調とした新興美術院からともに派生しただけに、作品の上の装いは異なっても、自然や人生に対する東洋的観照性を創作の基点とするところは日本画としての同じ地平に強く根づいたグループといっていだろうか。

伝統の重圧の大きい京都では、そうした状況がかえって急激な反動を生むことがある。創造美術へ京都から七人が参加したこともさることながら、「パトリアル美術協会」の結成も象徴的なできごとであった。

「日本画壇の退嬰的アナクロニズム」を痛烈に喝破した宣言文にもあらわされたとおり、パトリアルでは戦前からの前衛絵画のあらゆるスタイルを実験し、試行し、さらに素材的にもすでに日本画の枠をこえた仕事となされた。新制作からはなれたケラ美術協会の面々が、やがて日本画の材料にとどまりきれずに立体的な仕事にすすんでいったように、表現の方向性がぐいちがってくれば、日本画の概念からはなれざるをえなくなるのはごく自然の成りゆきであった。

こうした日本画変革の動きが六〇年代にある結集を示したのが、日本画廊で開催された「これが日本画だノ」展であった。これは針生一郎氏が主催した日本画研究会に集まった画家たちを中心に構成されたものであり、六六年から六九年までに三回開かれている。材料や表現において、ここでは日本画の定型を一変させる思いきった実験が試みられ、日本画の新たな芸術運動の到来を期待させた。

しかしその期待とは裏はらに七〇年代以降、その広がりかけた日本画の方向は、全体としてさらに強固に明確となった日本画壇の大筋のなかへ逆に収束されてしまった感がある。たしかに五〇・六〇年代の日本画変革の動きは、その混迷と多様化の時代相の反映であったかもしれないが、そこで活動した作家たちはすくなくとも時代のアクチュアルな思潮をその創造の基点として、なんとか内的転換をはかろうと模索・葛藤したのではないだろうか。今回の展覧会でそれらの作品を展示しようというのは、その結果を問おうというのではなく、その過程をいま、再度みつめなおしてみることが大切なことであると考えたからにはほかならない。こ

の観点からも、すでに日本画に対する根本的な問いかけもなまに、画壇にくみこまれていく今日の若い日本画家にこそ、これらの作品をしっかりとみつめ、深く考えてみてほしいと願うのである。この企画を単なる時代の回顧展で終わらせてしまつては、あまりにも残念であると思うからだ。

なお展覧会では、その内容を整理する意味から出品作品を便宜的に表現と画題の二つに分け、さらにそれを五つの傾向に分けてみた。これらはいずれも戦前からの新たな日本画の動きの延長上にあつて、戦後とくに顕著となつてきたと思われる現象である。以下はその五つの傾向とそれぞれの展示作家である。

表現Ⅰ 大画面構成と構築性

近代以降展覧会形式の一般化にもない、作品の大型化が日本画において顕著となつてきた。この傾向は戦後になり、さらに助長されたといつてよい。そこで当然必要となつてきたのが大画面を処理する造形感覚と構成力であつた。ここでは墨面（黒）のもつ抽象性と重量感を、その大画面構成の主な要素としている。三人の作家を展示する。

〈展示作家〉 丸木位里・船田玉樹・横山操。

表現Ⅱ 墨線と色彩

ここでは「水墨を基調とした南画式フォーヴ」と評された日本表現派の二人を展示する。かれらは水墨の手法を土台としながらも、色彩自体の表現を強調し、フォルムを単純化すると同時に戦前までの日本画の基調となる自然主義的な絵画概念を否定し、本能的直観にもとづく異色ある実体表現を試みた。

〈展示作家〉 岩崎巴人・長崎莫人。

表現Ⅲ 抽象的傾向と素材の可能性

戦後まもなくして日本に紹介されたアンフォルメルや抽象表現主義の動きは、当時、日本画をその出発点とした画家たちにも大きな影響をあつた。やがてかれらは伝統的な素材をもこえた抽象作品に時代性をみいだすようになった。もはやそれらの作品は、日本画の概念さえも必要としない段階にはいつていた。

〈展示作家〉 岩崎鐸・大野徹高・野村耕・楠田信吾・岩田重義。

画題Ⅰ 人間像とその変容

戦後における日本画の洋画への接

近という現象は、日本画に描かれる実体の内容の表出を求めるといふ傾向をひきおこした。このことはとくに人物画（ここではとくに「人間像」と呼びたい）において顕著であつた。形体や色彩の再構成によつて、人間存在そのものへとせまる内面表現を試みたわけである。

〈展示作家〉 渡辺淳・三上誠・水谷勇夫・星野真吾・朝倉撰・中村正義。

画題Ⅱ 生物形態とその象徴化

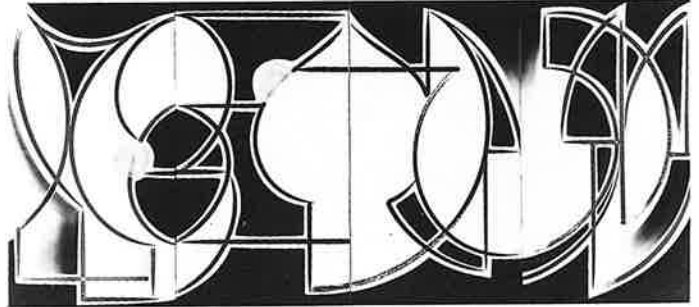
動植物は日本画の自然主義描写の典型的な題材であつたが、戦後の新しい外来美術思潮の消化吸収は、それらをも大きく変化させた。あくまで具象を意識しながらも、現代における新しい解釈を形態把握にもりこみ、その象徴化をはかつたのである。

〈展示作家〉 藤田隆治・佐藤多持・上田臥牛・下村良之介・加山又造。

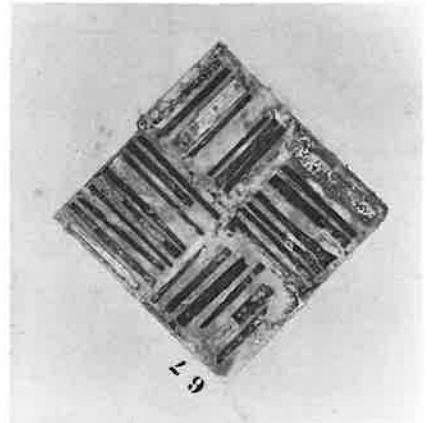
もちろんこの分類はあくまで便宜的なものであり、それぞれの作品は、とても特定の表現や画題だけで性格づけられるようなものではない。むしろそれらは、その表現や画題をたて糸とよこ糸として、時代の多様性を反映させながらあらゆる要素をその中に織りこんでいるといえる。し



横山操 ウォール街 1962 東京国立近代美術館蔵



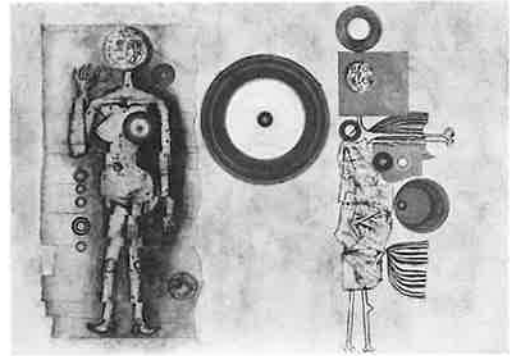
佐藤多持 水芭蕉曼陀羅・黄14 1968



楠田信吾 作品67 1963



長崎莫人 たそがれの畑 1957 山口県立美術館蔵



三上誠 作品 1968 福井県立美術館蔵

◎講演会	講師 針生一郎氏
題目 日本画の問題点と可能性	
日時 昭和六一年一月一五日(祝)	
午後一時三〇分より	
聴講料 無料	
◎展覧会	
会期 昭和六一年一月七日(火)～	
二月九日(日)	
入場料 一般七〇〇円	
高大生 五〇〇円	
小中生 三〇〇円	
二〇人以上各一〇〇円引	

たがってこの分類は、共通する「現代の日本画」の問題へとたどりつくアプローチのための単なる端緒とみていただきたい。それらの端緒をきっかけとして、本質的な問題点をこれらの作品をとおして考えることができればと思う。ただしここでは戦後日本画の先鋭的な部分を明確にしたいがため、表現でいえば「装飾性」、画題でいえば「花鳥風月」、「山水」、「歴史故事」といった日本画としての典型的な分類名はあえてとりあげなかった。

(菊屋吉生学芸員)

現代美術随想

嶋田日出夫

かつて、絵を描いていくことへの関わりのなかで、それまで教わり、また自分が制作する手法としてきたこと、あるいはその表現の場での価値観が、自己のなかで次第に崩れ去っていかうとする前兆を感じ始めた頃、自分の眼の前にある「抽象」という言葉の、そしてその概念の存在に気が付いた。そして自分自身のなかで、表現方法に対しての、表現することの意味に対しての認識が、どんどん吸い込まれていくように変わっていったのと前後して、まわりから自分の眼に見えてくる作品の種

類が変わっていったことに気が付いた。そしてまた、それまで眼にしてきた同じ作品にしても、見え方が変わってきたことにも気が付いた。いわゆる現代美術というものに接することにより、制作する場においても、絵画は平面へと、描くことはつくることへと捉え方が移行していった。

絵を描く対象として在ったものは、画面上での存在の必然性を失った。色は対象物に付随する要素から切り離され、線は物をかたちづくる要素から開放された。そして、制作するために使われる素材への関心が起こり、同時にどのような方法で表現行為に関わっているのか、また関わろうとするのかという問いが生じてきた。手は頭から切り離され、自由になるにつれて、表現行為そのものへの自分自身に対しての意味付けが必要となってきた。本当に自分が表現したいものは何なのかという自問から、意志と、そしてそれに導かれて現出したものとのずれ、その小さなずれのなかにこそ自分で制することのできない不思議が潜んでいるように思い込んだ。自分自身による表現行為への規制、意志を前面に押し出した表現へ取り掛かると、いつそうそこから外れて現出してくるものが

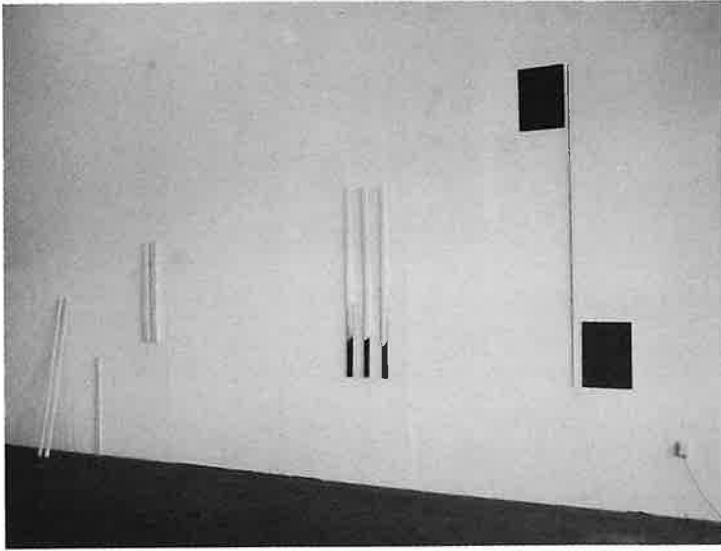
明確になるということへ、自分の作

品の、表現することへの意味付けを持ち込んだ。それが決して美術作品として存在することに足る意味を持つものでないこと、また表現するための自分にとってのひとつの手段でしかないことは次第に分ってくるのであるが、しかしそういつたものも真に自己の内に取り込んだ時、それなりのものは作品として自己の眼の前に現われてくるものである。しかし、いったん自分の意識が何かのきっかけでそこから少しでも外れてしまうと、いかに同じような作品がつくられようと、それは非常によそよそしく自分から遠ざかっていくのが分る。それは自分の影が、自分の足元からすつと離れていつてしまつたようないやな感覚を残す。だから、自分の制作に關しての手法であれ、自分自身にとっての意味付けであれ、気付いた時にはもう自分の足元を離れてしまつていたということのないよう、常に自己と対面させておかなければならない。そしてその対面を通して自分自身もリフレッシュし、常に新たな付き合ひとして自己の内に取り込むことによつてのみ、作家と作品との正常な関係は保たれ、オリジナリティーのある作品が生まれ

る。

素材そのものへの関心。かつて私は、素材をして語らしめるということに、非常に魅力を感じたものだが、そこに自分の制作の立脚点を持つていくことの危うさを現在は感じている。素材を制作活動のなかでどう捉えようとするかは、非常に大切なことだと思ふが、それは作品をつくっていく上での単なるひとつの置き場、ある部分での留意点にすぎないという解釈に留めておくべきだろう。さもないと、全く面白味のないものになってしまうくらいがある。ただ、それに気付こうと気付くまいと、作家によつて、また作品によつて、面白いものもあればそうでないものもあるということも確かである。私が初めて西ドイツ・デュッセルドルフの美術大学へ足を運び、アトリエの中で向うの学生たちが制作している現場を見た時、そして彼らの作品を眼にした時、日本の美術大学、あるいは芸術大学のそれらとのあまりの違いに驚かされた。彼らの作品のあまりのへたさに驚かされたのである。これが大学だろうか。そのへたな作品のなかに潜んでいるエネルギーと、そしてまた日本の学生の表現上での意識と全く異つたところか

ら生まれてきている制作だということ
が分ってくるのは、ずっと後にな
ってからだった。根本的に彼らの
なかに、「見せる絵」を描くなど
という意識はなかった。「へたうま
などという言葉が日本にあるような
そのような日本での価値判断は、少
なくとも彼らには全く通用しない。
そうやって学生として制作していっ
た後に、彼らは実にうまい作品の見



無題 嶋田日出夫

せ方をするのである。もちろん彼ら
が皆そうだとは言わないが。
そして現在、いろいろな作家と、
作品を知るにつれ、かつて私が現代
美術として接してきた作品を、いわ
ゆる現代美術という言葉の範疇だけ
で捉えることの無意味さも分ってき
た。ただ日本においてこの「現代美
術」という言葉を使う必要性は、
ヨーロッパ、アメリカ等でその言葉



無題 嶋田日出夫

が解釈されているものとは全く別の
意味合いで存在する。それは日本の
美術の歴史、また現在の状況のなか
で、いわゆる現代美術と呼ばれる作
品が、「美術」の領域のなかで当然
在るべきものとして捉えられていな
いことによる。だから我われが「美
術」という時、当然のことながらそ
れらの作品も入っているのだという
ことをフィードバックさせるために、

わざわざ「現代美術」という言葉を
使わなければならない。

現代美術が分らないという人、特
に何が描かれているのか分らないと
いう人、その中でも特に、モノが描
かれていないから分らないという人
は、あえて言うならば、歌詞がつい
ている音楽しか聞かえないという人
と同様である。まずは、美術―美術
作品―には、人へ何かを与えること
のできるエネルギーが内在している
と認識すべきだろう。そのことに
よって、作品に接する時、いかにし
たらそのエネルギーをうまく感知す
ることができるのかと考えるように
なる。作品と接するとは、その作品
のなかに自分が入り込むということ
に他ならない。そして、そのエネル
ギーを受け取るということに他なら
ない。そうして、その結果生じるも
のを感動と呼ぶ。人の存在の数だけ
感動の仕方がある。ただ、現代美術
が分らないという人は、それまで自
分が作品と、美術と接してきたその
接し方を、今までの経験のなかから
出てきている接し方を、すべてだと
思い込んでいるにすぎない。だから
これから新たに接しようとする時、
それまでの接し方を忘れてしまうこ
とが肝要だ。

(作家)

山東省新石器文化の展開

—大黄河文明展に寄せて—

中村徹也

一九七五年の国慶節から再開された北京天安門前の中国歴史博物館は、中国を訪れる外国人に、唯物史観に立つ悠久の中国人民の歴史を、誇り高く展覧している。中国各地から北京へ上ってきた旅行者や、教師に引率されてきた児童生徒たちが、床に腰をおろして、かん高い声の説明に耳を傾けている。展覧品の数の多さには圧倒されるが、また複製品の多いことにも驚かされる。日本人には

この複製品をみせられることへの、潔癖なまでの一種のアレルギー感がある。とくに考古学に携わる私などには、複製品と書かれたキャプションがなければ、本物と思いこんでしまふほどに精巧な中国の複製技術の展覧品であっても、シャッターを押すことも、スケッチすることもしたくなくなってしまう。

そのような意味では、上海博物館は、何時間、いや何日間を費しても惜しくない。北京と同じように、中国全土から集められた出土品や伝世品が、まさに質の高さを競い合って展覧されている。しかし上海博物館の魅力はこれだけではない。

北京の展覧が、一種のおおまかな概説書であるとしたら、上海のそれは、今日の中国学界の新しく到達した考え方や、到達しつつある問題点が、解説なしに、展覧手法の中でさりげなく表わされていることに驚かされる。かつて京都大学の小林行雄博士が、大相唐古遺跡の報告書において、今日ではすっかり定着した弥生土器の編年を、さりげなく図版の配列によって示したみごとな手法を、再び脳裡に思い起こしたりする。

新石器時代から商（殷）代に移行する展覧室の壁にひとつのガラス

ケースが架けられていて、このケースの横だけには「メモ・撮影禁止」という注意書きが添えられている。この注意書きの存在が、まさにこのケースに納められた展覧品の、その時点での中国学界での評価を物語ってくれる。

ケースの中に納められた品は、河南省偃師県二里頭遺跡出土の青銅器と玉器であった。

いうまでもなく偃師二里頭文化の発見は、絢爛たる青銅器文化としてとつじよ登場する商文化直前のすなわち新石器文化（河南龍山文化）との空隙を埋める時期の文化として、新中国三〇年来の特筆すべき成果であった。その第三期にはすでに宮殿が存在し、墓中からは青銅器や玉器、銅器の祖型となった土器等が発見されている。日本においてこの発見は、各紙上で『夏王朝は実在した？—殷の早期宮殿跡を発掘—』という見出しで大きく報道されたことを覚えておられるであろう。偃師県といえば、洛陽洛河の辺り、夏王朝を倒して殷の王朝を開いた成湯の都西亳があったとされる地である。

伝説の夏王朝・夏文化に迫る発見だけに、中国学界ももう一步確証の未発見なこの文物に対し、実に慎重

にかつ期待をこめてこのケースに、あえて注意書きを添えて並べたものであろう。

黄河文明の中心と考えられている中原河北・河南に展開した新石器文化から商文化への時代的変遷は、一九七〇年代にこれもまた新しく発見された仰韶文化よりさらに古い早期新石器文化、磁山・裴李岡文化と合せて、仰韶—龍山—二里頭（夏）—商と連続的にいちおうの完結したつながりをもって説明可能となったのである。

これと対応して、新中国の考古学は、黄河下流域—山東地区においてもまた独自の變遷を説明していくことになった。

かつて山東の新石器文化といえばロクロで作られた光沢のある黒色磨研土器（黒陶）で有名な龍山文化だけが知られていた。

仰韶系の彩陶文化とはまったく異なるこの龍山文化は、一九二八年、殷の国立中央研究院歴史語言研究所員呉金鼎によってぐうぜん発見された。山東泰山山系の北の斜面に連なる黄土地帯、歷城、龍山鎮、城子崖であった。

ちようどそのころ、中央研究院は安陽殷墟の大発掘を行っていたが、

一九三〇年、殷墟の発掘を一時停止して、同研究院の李濟を中心に、城子崖の調査にとりかかった。以後この調査は、アメリカから帰国した新進考古学者、梁思永にひきつがれた。城子崖下層から出土した光沢のある黒陶と、粗製の灰陶鬲、黄陶鬲、磨製石斧、有孔石斧、骨角器、貝殻製の穂柄杵などに代表される新石器文化のおびただしい出土品が、当時の中国考古学界に大きな反響をもたらすことになった。

龍山文化の発見は中国の新石器文化の中に仰韶の彩陶文化以外の新文化が存在することを示したばかりでなく、城子崖出土の卜骨から、これが歴史時代と先史時代をつなぐ鎖となる期待を抱かせるものであった。

彩陶文化と黒陶文化との先後関係については一九二一年から二四年にかけての安陽後岡での調査で、梁思永によってみごとに証明された。最下層に彩陶が、中間層に黒陶が、そして、上層に殷墟と同じ出土品が層的に発見できたのである。

山東における龍山文化については、その後多くの遺跡の発掘調査で、資料の充実をみ、黄河中流域より遅れて山東でも龍山文化期に新石器文化が華開いたと広く考えられていた。

したがって一九五二年、山東省西部の滕県崗上村で発見された四個の彩色土器の破片などは、その段階では、黄河中流域の仰韶系彩陶文化が下流山東の地に伝播したものにすぎないと評価されていた。

しかしこの小さな発見は、やがて山東省内各地で数々の発見をもたらした。その初期には、山東彩陶は、山東と、江蘇省北部一帯で見つかったものの資料が少なく、これがひとつの時代を画すべき文化か否か

認知するまでにいたらなかった。ところが、一九五九年、泰安の南、大汶口で大規模な遺跡が発見された。一、二、三基の墓とともに発見されたこの遺跡では、独自の風格をもつ彩陶

が下層に、その上層に黒陶の龍山が明確に判別されたのである。

下層に発見された彩陶文化は、大汶口類型として仮称設置されたが、以後二〇年間に、一〇〇か所をこえる同様の遺跡が省内において発見されるにおよんで、確固たる一文化として位置づけられた。今日では大汶口文化と呼び、龍山文化に先行し、かつ龍山文化圏と分布地域がほぼ重なることがわかつている。すなわち、仰韶文化と併行する山東省地域の

新石器文化と評価されることになった。

このことは、少なくとも黄河下流域に、中流域と異なる独自の新石器文化が展開していたことを意味した。すなわち黄河文明総体の見直しを迫られることでもあった。これをさらに充足させたのは、中流域の早期新石器文化である磁山・裴李崗文化および、夏文化期の二里頭文化に併行する山東地区での新しい文化の発見であった。

前者は、滕県北辛莊遺跡を指標として、一九八四年中国学界で位置づけられた大汶口文化に先行する北辛文化であり、後者は、今論争の渦中で認知されようとしている平度県東岳石遺跡を指標とする、夏文化併期の岳石文化である。

岳石文化の中には、すでに小青銅器が出現し、陶器の器表には、雲雷文や夔文がスタンピングされている。上海博物館にみた二里頭文化の展覧品が、いま山東においても発見されようとしているのである。

安陽小屯の商代後期の大きな大墓に匹敵する山東省益都縣蘇埠屯大墓は、発見された数少ない商代王墓のひとつであり、人面透し彫りの大銅鉞の発見はあまりにも有名である。

最近五年來の中国考古学の成果は、

黄河中・下流域に東西にふたつの文化圏が並立していたことを明らかにした。これらの文化は、それぞれに妍を競い、しかも頻繁に相互に影響し合っており、壮大な黄河文明を織りなし、絢爛たる中国文明の基礎をつくりあげていった。

明春公開される大黄河文明展においてはこれらの山東省の新石器文化の展開を余すところなく実見させてくれるものとして期待するところは大きい。

(山口県埋蔵文化財センター次長)

大黄河文明展

——山東省秘蔵文物に見る——

主催／山口県・西武美術館・朝日新聞社・山口放送

後援／外務省・文化庁・中国大使館

会期／昭和六一年四月二六日(土)

六月一日(日)

休館／月曜日(ただし五月五日まで無休、五月六日休館)

料金／一般八〇〇円、高大生五〇〇円、小中生三〇〇円

(前売・団体各二〇〇円引)

会場／山口県立美術館

(終了後東京・大阪へ巡回)

高島北海と

アール・ヌーヴ

安井雄一郎

二、ナンシー留学まで

西洋との出会い

資料でたどれるかぎりであれば、北海の西洋との出会いは生野鉦山での洋学の勉強にはじまる。この事情を公刊の年譜では「明治五年、工部省鉦山寮に出仕。但馬国生野鉦山に赴任」と書いている。

「工部省沿革報告」によると、「工部省が旧江戸城内に設けられたのは明治三年閏十月、その工部省に鉦山寮が設置されたのは翌年の明治四年八月である。鉦山寮は、旧幕時代の銅座のながれをくむ銅会所、鉦山局、

的要請をうけてはじまったといえる。

ただ、北海の鉦山寮入りについてひとつ考慮に入れておかなければならないのは、これを所轄する工部省が山尾庸三らをはじめとする長州人脈の拠点ともいえるべき官署だったことである。山尾らは北海より一回り上の世代だが、同郷同藩の井上馨、井上勝、伊藤博文らとともに、幕末における渡英とそこでの産業状況の実見をきっかけにして、早くから工業立国の理念を共有していた。実際、かれらが明治新政府においていち早く取組んだのは、この工業化の問題であり、その一連の施策中、最初に具体化されたのが明治三年の工部省新設だった。いろいろ工部省は長州閥の拠点となる。北海が工部省に仕官の途をもとめた事情は、このあたりにもあつたと考えていい。

ところで、工部省に入った北海が鉦山寮、とりわけその官掌下の生野鉦山と関係をもつたのは、何か特別の理由があつたのだろうか。

ひとつ考えられるのは、生野鉦山がすでに明治元年から鉦業にかかわる専門技師の養成をはじめている事実である。これは中央をはるかに先駆けるもので、維新を機に薩摩藩から雇いがえとなつたフランス人鉦山

技師フランシスク・コワニエ (Francisque Coignet) の建議によるものだった。

コワニエは採用とともに明治元年十月に生野入りを果たすと早速諸坑を検討して、新政府に諸々の建議をおこなっている。そのなかで注目されるのは、着任直後はやくも人材育成の案を打ちだしていることである。「仏国ノ鉦学教師ヲシテ生徒ヲ訓導セシメ、生野鉦山ヲ修学実験所トナシ、人材ノ輩出ヲ俟タバ、事業興隆スベシ」

これにたいし当時の会計官は、「土質家」一名、「職工」四名のフランスからの旅費、それに器械購入・運搬の準備金として五千ドル、「土質家」の歳費四千ドルをみとめる一方、鉦山学伝習は、生野に学校をつくり、コワニエをして教授職を兼ねしむと回答している。この後者が、いわゆる生野学校ともコワニエ学校ともよばれる鉦山関係では国内はじめての教育施設である。政府は鉦業士養成の件につき府藩県に公布し、鉦山学生を生野におくり外国人教師に就いて実地習学せしめる旨を伝えた。この呼びかけに応じて、岡山、広島、大聖寺などから生徒が派遣され、その志願者総数は、募集が廃止

される明治五年までに、すでに明治元年に一名、さらに二・三年に各二名、四・五年に各五名、計十五名の数に達したという。これにたいし、中央において工業領域での人材育成が制度として整備化されはじめるのは明治四年以降であり、先にみた工部省における諸寮の設置にともない技術見習生の制度がしかれてからである。しかも、鉱山寮のばあい、この制度が具体化するのには、それより二年のちの明治六年三月が最初でかなり遅れている。

こうしてみると、明治五年という時点では、鉱業にかかわる領域の勉学の場所としては生野鉱山がもっとも進んでいたということが出来る。北海が生野鉱山に関係した理由もそのあたりにあったと考えられる。では、これらの領域にたいする北海の関心は、いつごろからどのような形でめばえたのだろうか。

生野鉱山での北海を知る数少ない資料として、明治三十六年九月に防長新聞に連載された「高島北海の山水画談」中の記事がある。

「一四才の時、生野の鑛山へ行った。西洋人が一四・五人居って、佛語を習ふ為め、彼處へ居ったが、鑛山より地質の方をやらうと思つて、

夫を習うたです」

ここでは、生野に来て北海の関心が鉱山学から地質学に移ったことが示されている。しかし、鉱山学にしても地質学にしても、これらは土の組成や植生などまでふくむ学問である。

それと関連して注目されるのは、医家として萩藩に仕えた北海の父高島良台の専門が道三流だったことである。道三流とは漢方医学の一医法で、その基本は本草学にある。本草学はもともと薬草学からスタートしたものが、江戸期も時代がすすむと、薬用植物、鉱物のみならず、ひろく物産学、博物学へと展開した。萩藩の本草学がどうであったかはともかくとして、少なくとも漢方の医家にあつては、薬物としての鉱物の研究、分類、また薬草をベースにした植物の採集、分類、またそれらの栽培に適した土の成分等の研究は、日常のものであつたと考えられる。

萩藩では、薬草栽培の場所として堀内の南苑があてられ、ここを共同菜園としていたようである。その敷地内に設けられた医学館では、良台が二度ほど本草頭取役を務めている。このようにみると、北海の自然学への親交は、本草家だった父良台、

あるいはその家庭環境に起因するところが大きかったのではないかと考えられるのである。

そしてそこから一つの方向として鉱山、地質学への関心がめばえ、北海がこれからすすむことになる自然学方面の技術官僚への方向がつけられた。また本草学は、もう一つの方向として植物にたいする関心を北海にめばえさせたに違いない。前者の関心は、西洋の自然科学をうけ入れる礎地をなし、また後者の関心は生来の絵心と結びつき、細密な植物標本や花卉図となつて具体化するとともに、ガレとの出会いにおいて二人を強力に結びつけるベースとなつていくと考えられるのである。

以上北海の生野鉱山入りの経緯をみた。つきにそこの洋学体験の内容を新出資料によつて今すこし立入つてみていくことにしたい。

(当館研究員)

(1) 幕末の萩藩における洋学受容状況を見ると、北海が明治五年まで西洋科学技術と全く無縁であつたとは世代的にも環境的にも考えにくい。したがって、ここでこのように書いたのは、その史料の裏づけがとれていないという意味においてであ

る。一体に、北海の萩における事蹟は不明な部分が多く、その史料的跡づけの作業は今後の課題の一つである。

(2) たとえば由水常雄氏「高島北海画集」(日本経済新聞社一九七六)所収の年譜等。この記述についてかなり前からその典拠となる記録をさがしてきしたが、まだ見出せない。初期の鉱山学、工部省などの実態は、限られた資料を別として公的資料に乏しく、当然、北海が鉱山寮に出仕した経緯やその異動を公的資料で跡づけることができない。この不足を補うものとして個人の日記・書簡等をいま調査中である。

(3) 工部省がもつけられた背景には、大久保利通に代表される守旧派(薩摩)と木戸孝允をリーダーとする開明派(長州)との確執があり、前者に対する後者の拠点づくりといった意図もあつたようである。その主力となつたのは、幕末に密出国しイギリスの産業を学んだ長州藩士たちで、そのことは、このとき渡英した五人のうち四人が工部省に関係し、うち伊藤博文、井上馨、山尾庸三が工部省の最高職である工部卿を歴任、また井上勝は鉄道頭となつていくからも知られる。これら一連の経緯は、三好信浩氏「明治のエンジニア教育」(中公新書一九八三)に詳しい。

(4) コワニエは、明治政府が採用したのが最初のお雇外国人で、一八三三(天保六)年ロアール州サン・テチエンヌに生まれ、五五年同地の鉱山学校を卒業、六〇年の前半を鉱山技師として国外で活動後、六七(慶応三)年に島津藩に招かれ来日している。島津藩雇用の背景にはモンブランや五代才助(友厚)らが介在したようである。ついで翌明治元年九月、明治新政府に雇いがえとなり、同年十月生野鉱山に入った。この雇いがえにも五

- 代友厚らの関与があつたとされてゐる（佐々木正勇氏「明治前期に活躍したフランス人鉱業家たち―生野・別子・山ヶ野鉱山の場合―」『史叢』第二十号・一九七七）コワニエは、その後明治十年一月末日付で職を解かれるまで十年のあいだ生野で活動したのち帰国。リヨンに隠退したが、最期は郷里のサン・テチエンヌに帰り、そこで一九〇二（明治三十五年）年八月十八日に死去している（石川準吉氏編訳「フランシスク・コワニエ著『日本鉱物資源に関する覚え書』解説、羽田書店一九四四）北海はコワニエに明治五年から三年間ほど学んだと思われる。交流はその後もつづいたようで、ナンシー留学時（一八八二―八五）は毎年リヨン隠生中のコワニエを訪れている（『北海の山水画談』（一）防長新聞明治三十六年九月十八日号）
- (5) 前掲石川準吉氏編訳「フランシスク・コワニエ著『日本鉱物資源に関する覚え書』解説」P.22
- (6) 前掲石川準吉氏P.23。この生野学校への志願者総数十五名のなかに高島北海がいたかどうかについては、当時の学籍簿などの記録が遺失しているため何ともいえない。仮りに高島がこの生徒募集に応じて生野行を決めたとすれば、かれの生野鉱山入りには、公刊年譜（注②）とは別の経緯があつた可能性もでる。
- (7) 技術見習生制度の趣旨は「本省所管ノ諸工業ハ本邦未曽有ノ技術ニシテ之ヲ拡張セント欲セバ先ツ人材ヲ育成セザルベカラズ 因テ有志者ヲ募リ技術見習生ト為シ各科ニツキ其ノ能クストコロノ者ヲ習学セシメ然ル後之ヲ撰テ官吏ニ登用セバ掌グルトコロノ者尽ク其ノ任ニ堪エ諸工業ノ進歩期シテ看ルベキナリ」（『工部省沿革報告』―後掲葉賀論文P.26―）
- (8) 鉱山寮における技術見習生制度は、明治

六年三月に第一期生が募集され、明治八年末まで存続したが、同工部省下の他の諸寮をみると、灯台寮ではやくも明治四年五月、電信寮では同四年十月にその官掌下に教場を設け、それぞれお雇い外国人教師のもとで伝習がはじめられ、また工寮寮でも虎の門内の旧延岡藩邸に校舎がつくられてゐる（同四年八月）。これに対し、鉱山寮で教育関係の整備がおくれたのは、一つはそうした需用をみたすものとしてすでに生野学校が明治二年に開校していたことも関係があるのではないだろうか。そのことは、同校が生徒募集をやめた（明治五年が最後の募集）翌年に、中央所轄機関にあたる鉱山寮が第一回技術見習生を募集していることから想像される。この鉱山寮での技術見習生の実態は、葉賀七三男氏「阿部知清自伝について―お雇い外人を支えた人々（昭和五十三年度全国地下資源関係学協会合同秋季大会・分科研究会資料）」に詳しい。阿部知清は、この技術見習生の第一期生として明治六年三月四日付で採用されている。同論文は阿部の遺した自叙伝的記述「記事録」をもとにその行跡をあとづけたものだが、ちなみにこの自伝によると、このとき、鉱山寮の第一回技術見習生として採用されたのは十名で、うち二名が長州出身、また鉱山寮の寄宿舎に起居した職員の多くは長州出身者だつたという。（前掲葉賀論文P.26）

(9) 十四歳は北海の生野で文久三（一八六四）年にあたり、数えてお雇い外国人が入るのはコワニエが最初の人で、それが明治元（一八六八）年なので（註④）、談話そのものが矛盾する。この連載記事は、談話の口述筆記をもとにしており、したがって一方では話し手の気憶違い、他方では記者の聞き違いによる誤記の可能性を念頭において読む必要がある。そ

- の点からみると、この十四歳という年齢は、おそらく記者が二十四歳を十四歳と聞き違えて誤記したのと思われ、と同時に北海は記憶違いによつて本来は二十三歳というべきところを二十四歳と言つた可能性がたかい。だとすれば、数えて換算して二十三歳は明治五年にあたり、また「生野鉱山傭外国入各務分擔表」（『工部省沿革報告』―前掲石川準吉氏P.25・27・佐々木正勇氏P.7）によると明治五年六月には外国人も十二名とふえ、文中の記述とわずかに数字のずれはあるが、全体として整合性をもつてくる。
- (10) 防長新聞明治三十六年九月十八日号
- (11) 高島良台については、毛利家文庫中の分限帳など萩藩関係の記録によつて事蹟が確認される以外は余り詳しくは判っていない。文化元（一八〇四）年、吉敷郡黒川村（現山口市）に医家山下玄良の三男として生まれ、長じて萩藩医高島玄勇の養子となり、数え二十九歳で玄勇の家督をついでいる。石高は玄勇の代から「五人銀二百五十目」（分限帳。御添魁格、好生館本草頭取役などを経歴したほか、侍医として江戸勤務も数回あつたようである。明治十五（一八八二）年に没。その調査結果は別稿で改めて報告したい。
- (12) 江戸期の本草学の展開を、藤井甚太郎氏「明治文化史（一）」P.116（原書房一九八〇）から引用すると、江戸期の本草学は、「本邦産の動植物や鉱物等を探取し、中国書と比較しながら、その産地・形態・性質・効用を検証する、ことに努め、薬物学から物産学へと進み、さらに効用を離れて動植物、鉱物を科学的に研究する植物学的・動物学的傾向をもつようになった」
- (13) 日野巖氏「防長本草学及生物学、農学年表」（マツノ書店一九七七）P.37・39・63以下

美術館から

常設展示案内

〔第一常設展示室〕

● 絵画展示室（香月泰男）

シベリア・シリーズ（12/10）

● 絵画展示室（小林和作）

小林和作の水彩画（12/10）

● 資料展示室

宮崎進と山本文彦のデッサンと版画（12/10）

● 郷土工芸室

郷土の陶芸Ⅳ―小畑焼と道亭―（11/19）

〔第二常設展示室〕

雲谷派資料展Ⅱ 桂ゆき展（12/22）

第二常設展示室は12/24より6/6自主企画展の展示のため休室いたします。

山口県立美術館ニユース

「天花」 第二六号

昭和六〇年十一月一日発行

発行 山口県立美術館

〒753 山口市電山三十一

☎（三）五二一七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社